

La geoficción urbana o urbogonía. Recuperación de un ejemplo temprano: "La coronada villa tentacular", de Gener

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ
Centrul de Cercetări Literare și Enciclopedice
Universitatea "Babeș-Bolyai", Cluj (Rumanía)
martioa@yahoo.com

1. La geoficción

La geoficción¹ está relacionada con la representación literaria de espacios imaginarios, como una especie de geografía fantástica. Así pues, son geoficciones los textos cuya dominante es la descripción de un espacio hipotético, al que se supeditan los demás elementos estructurales del texto, incluidos los eventuales pasajes narrativos. A este respecto, lo esencial en estos textos es la pintura, realizada por medios lingüísticos, de un espacio imaginario coherente y sus consecuencias en los personajes que se mueven en dicho espacio, como seres determinados por él. A diferencia de la narrativa convencional y de acuerdo con un procedimiento común en el tipo de ficciones modernas cultivado por Franz Kafka y Jorge Luis Borges², el texto no se centra en los avatares de unos personajes individualizados en el tiempo. De existir personajes en la geoficción, su función parece ser más bien la de acercar a los lectores, mediante la empatía con unos entes personales imaginarios, los lugares descritos, cuya presencia atractiva y ominosa queda realizada por contraste con las figuras humanas, las cuales parecen más bien servir de meras marcas de referencia. Los personajes existen sobre todo en función de los lugares que los albergan, o aprisionan, y que definen fundamentalmente sus actos.

La importancia del tipo de ubicación descrita es especialmente pertinente en el subgénero especulativo de la literatura sobre las distintas dimensiones espaciales, cuyo inicio inigualado es *Planilandia* (*Flatland*, 1884), de Edwin Abbott Abbott, en el cual lo fundamental es la descripción de tales dimensiones, con fines satíricos y/o

¹ Tomamos prestado el término del libro de Musset (2005), cuyo autor pretende asentar una disciplina consistente en estudiar las ciudades tal como aparecen en la ficción cinematográfica, especialmente la fictocientífica, para entender mejor el urbanismo real de las ciudades contemporáneas y las relaciones entre imaginarios urbanos y ciudades imaginarias.

² Según Mourey, "chez Borges comme chez Kafka, les objets et les lieux du récit ne sont pas seulement l'enjeu ou le cadre de l'action des personnages, ils s'émancipent de l'histoire, s'imposent pour eux mêmes de sorte que les événements ne font qu'en révéler l'ordre" (1988: 152).

didácticos. Esta modalidad constituye una variante de la *geoficción* en la que el prefijo remite a la geometría, en su calidad de ciencia del espacio. No obstante, la geoficción explota más a menudo los métodos y los resultados de otra disciplina del saber también designada con la ayuda del mismo prefijo, la geografía, especialmente la humana. Esta solía presentar la ventaja no menor de aportar un acervo mucho más fácil de transponer literariamente, ya que su expresión tradicional corría paralelamente a la de la historiografía y, como esta, acogía a menudo el discurso retórico propio de la literatura en cada época. Bastará recordar a este respecto que la geografía era también un género literario propiamente dicho en culturas como la grecolatina (piénsese en Pausanias, Estrabón o Avieno) o la islámica (por ejemplo, Al-Idrisi). En la misma Europa, hasta el período de entre las dos guerras mundiales, el geógrafo se seguía sintiendo en la obligación de presentar sus estudios de forma literariamente agradable³, si bien ya entonces había avanzado mucho una geografía cuantitativa, insobornablemente científica, que fue prescindiendo cada vez más de cualquier preocupación retórica, hasta salir casi completamente de la esfera de la literatura en nuestros días, al igual que la historiografía desde el Positivismo⁴. No obstante, y también de manera análoga a la historia, la geografía literaria se reafirmó desde el siglo XIX mediante la conjunción del discurso geográfico tradicional, con todas sus marcas textuales y paratextuales que le conferían su aire objetivo, de resultado de una observación verídica, con el ejercicio de la imaginación, ya que el objeto de tal discurso ya no era un espacio real explorado que se presentara a los curiosos lectores (y a los estudiantes), sino uno creado por el escritor, basándose a menudo en espacios reales alegorizados. Estos señalaban inequívocamente el carácter ficticio de la obra al designarse mediante nombres imaginarios y presentar su descripción los rasgos reconocibles de lo inventado. Este tipo de texto es el que constituye la geoficción

³ La geografía en este período se caracterizaría por "un attachement aux méthodes de description littéraire et d'explication cohérente, séduisante à la limite, plus déductive qu'inductive ; surtout entre les deux guerres, le géographe se devait d'avoir un beau style, de réussir de belles descriptions" (Pinchemel 1993: 314a). Esta tradición de una geografía atenta a la literariedad de su escritura se prolongó, por ejemplo, en la amplia obra geográfica de Manuel de Terán, en España. Además, hubo escritores propiamente dichos que cultivaron una especie de geografía literaria, persiguiendo sintetizar textualmente ciudades –recuérdense panoramas urbanos de Paul Morand como *Bucarest* (1934)– o países enteros –por ejemplo, *La obra de Trajano* (1921), de Ramón de Basterra, sobre Rumanía– en libros-panorama con la ambición totalizadora de la geografía regional.

⁴ "Romans historiques et histoires, récit de voyage et géographies sérieuses, etc., toutes ces formes siamoises qui partageaient jusqu'alors un système circulatoire commun, l'art rhétorique, se voient séparées par la chirurgie positiviste" (Gefen 2002: 5).

geográfica (que podríamos llamar también, quizá con más propiedad, geografía ficticia o fictogeografía), que ha sido sin duda la más cultivada, erigiéndose en uno de los subgéneros más curiosos del amplio universo de la literatura especulativa⁵, en cuya tradición se inserta claramente.

Aunque la descripción del medio físico no tenga por qué faltar en este tipo de geoficción, esta suele hacer hincapié más bien en la descripción de pueblos imaginarios y de sus costumbres en su entorno, de manera que también hereda de la geografía antigua la atención hacia los usos exóticos, objeto de la moderna etnografía. A este respecto, la aventura narrativa, de existir, es marginal, a diferencia de otros géneros que parten del modelo retórico del libro de viajes, en lugar del de la corografía. Por ejemplo, la utilización ficcional de una sociedad exótica con fines especulativos es muy antigua y la larga tradición del viaje imaginario (por ejemplo, la serie de islas visitadas por el Gulliver swiftiano) está ahí para corroborarlo. Sin embargo, en la fictogeografía no cuentan apenas los personajes, ni las peripecias del viajero imaginario, las cuales ni existen a menudo, sino más bien la comunidad que se describe y la región (isla, ciudad, etc.) que aquella ocupa. Desde este punto de vista, este género puede recordar la utopía clásica. Aparentemente, *La ciudad del sol* (*La città del sole*, principios del siglo XVII), de Tommaso Campanella, también podría considerarse un modelo temprano de esta clase de ficción topodescriptiva, para lo cual nada estorba tampoco la propia obsesión geométrica del autor patente en ella. La utopía, con todo, no suele tener el carácter de apólogo que suele ser común en la geoficción moderna. Además, subordina el libre ejercicio de la invención literaria al propósito utilitario y didáctico. En la utopía, la descripción es también exposición, cuando no argumentación, lo que limita el juego de la fantasía y su plasmación ficcional, que parecen fundamentales en la geoficción moderna, en la cual el patrón racional aportado por el discurso descriptivo de la geografía (y de la etnografía) admite y hasta favorece las construcciones imaginarias más audaces, precisamente por su propósito fundamentalmente literario y no ideológico, por mucho que esas construcciones sean a menudo susceptibles de lecturas admonitorias, satíricas, filosóficas o, en general, intelectuales. De hecho, es la libertad imaginativa del género, que contrasta con la disciplina y la rigidez de los espacios utópicos, la que debió de hacerlo atractivo para escritores cercanos a la Vanguardia, quienes debieron de valorar también el que su

⁵ Según Wagar, la literatura especulativa designa "any work of fiction, including drama and narrative poetry, that specializes in plausible speculation about life under changed but rationally conceivable circumstances, in an alternative past or present, or in the future" (1982: 9). En el caso de la geoficción, la especulación admisible se centra en un lugar determinado concebible racionalmente.

novedad les permitiera satisfacer con más propiedad que el molde utópico su gusto por los experimentos formales, en un período especialmente fasto para la especulación literaria, que asistió en esa época, la primera mitad del siglo XX, al auge de la ficción científica wellsiana, así como a la resurrección del cuento filosófico y el viaje imaginario –por ejemplo, *El archipiélago maravilloso* (1923), de Luis Araquistáin–. En este contexto, algunas de las primeras grandes colecciones de geografía humana fantástica heredan el esquema del viaje imaginario, pero lo vacían de sus potencialidades narrativas, sustituyendo estas por la presencia meramente contemplativa del viajero, que se limita funcionalmente a aportar un punto de vista desde el que presentar el espacio alegórico en el que recae la focalización del texto. Es el procedimiento seguido, por ejemplo, en colecciones de cuadros geoficticios, entre la sátira y el absurdo como *Tablete din Țara de Kutu* (1933), de Tudor Arghezi, o *Viaje a gran Garabaña* (*Voyage en Grande Garabagne*, 1936), de Henri Michaux, que se inscriben decididamente en las Vanguardias. Ambas obras consisten fundamentalmente en una serie de viñetas descriptivas de los usos de los países señalados en sus títulos, cuyas costumbres se presentan como extrañas, absurdas incluso, de manera que el gusto vanguardista por lo incongruente se pone al servicio de una reflexión sobre el relativismo de las costumbres, que determina su dimensión fundamental de parábola satírica (Arghezi) o poética (Michaux) de nuestra civilización, a la que sitúan metafóricamente frente al espejo deformado de los fantásticos países descritos, como harían también más adelante otros cultivadores de la geoficción experimentalista, entre los que destaca Cristóbal Serra y sus libros *Viaje a Cotiledonia* (1965) y *Retorno a Cotiledonia* (1989).

En el registro solo aparentemente más tradicional del costumbrismo especulativo, también tienen aire de colecciones de apólogos, claramente satíricos esta vez, *Din Țara Măgarilor. Însemnări* (1916), de Ștefan Zeletin, y *Os Bruzundangas* (1923), de Afonso Henriques de Lima Barreto, que constituyen interpretaciones metafóricas de sus naciones respectivas (Rumanía y Brasil), presentadas a través de una mirada burlesca a sus instituciones, clases sociales, vida intelectual y otros aspectos que solían tocar las geografías científicas dedicadas a regiones o países concretos, cuando la geografía englobaba lo que hoy consideramos la disciplina independiente de la etnografía. Con esta tienen que ver, asimismo, las geoficciones mencionadas y otra de importancia fundamental por diversas razones, "La lotería en Babilonia" (1941; recogida en *Ficciones*, 1944), de Jorge Luis Borges. En esta ficción, en que se prescinde ya por completo del marco del viaje, se consagra una innovación fundamental: el objeto privilegiado de la descripción geoficticia es el microespacio urbano. A diferencia de los grandes espacios de Arghezi, Michaux o Serra, el texto borgiano remite a una

ciudad-Estado, como lo era la venerable urbe mesopotámica aludida en el título, la ciudad por excelencia para la Biblia. Aunque el urbanismo de Babilonia no se describa como tal, la limitación del espacio a una ciudad circunscribe al mismo tiempo la perspectiva, de manera que resulta fácil prescindir del cronotopo del viaje como mecanismo generador de verosimilitud de la descripción socioantropológica, en el marco de espacios más extensos (islas, países enteros, etc.), y la imaginación se puede concentrar en un punto del que se puede ofrecer, con capacidad de abarcarlo, tanto su disposición física como el comportamiento colectivo de quienes moran en él, configurándose así una serie de experimentos ficcionales que facilitan, gracias a la variedad de sus objetos urbanos, la obtención de efectos especulativos y estéticos variados. La yuxtaposición de cuadros costumbristas en un marco macroespacial único se sustituye por la de espacios urbanos diversos. Estos propician, al confrontarse en el mismo libro, una reflexión comparativa y pluridimensional sobre lo que significa el hecho de que los seres humanos se aglomeren incómodamente en la estrechez de la ciudad. A esta potencialidad intelectual evidente se añade la ventaja propiamente literaria de la variedad de lo descrito: el peligro de la monotonía se elude gracias al efecto de la creación continua de nuevos mundos ficticios que se suceden para mayor placer del lector, cuya atención no tiene el tiempo de decaer por tratarse de una sucesión no solo variada, sino también rápida. El efecto de novedad incesante se garantiza, efectivamente, mediante el recurso a la brevedad. Apenas nos hemos familiarizado con una ciudad (o con otro tipo de espacio geoficticio, pues los panoramas de Arghezi, Michaux, Serra o Lima Barreto también se presentan fragmentados), otra reclama y activa la imaginación y el raciocinio. Así ocurre en las dos series de geoficciones urbanas que constituyen los ejemplos que verdaderamente configuran esta particular especie literaria, que denominaremos "urbogonías" según el término, muy afortunado⁶, que figura en el subtítulo de una de ellas, el volumen *La cuadratura del círculo (Cuadratura cercului, 1975, versión censurada; 2001, versión íntegra)*, de Gheorghe Sășărman, cuya escritura es contemporánea de la otra serie de urbogonías, el libro más famoso, gracias al renombre del autor y a la mayor difusión internacional de la literatura italiana, *Las ciudades invisibles (Le città invisibili, 1972)*, de Italo Calvino. Ambos escritores recogen la lección de Borges, y, a la zaga de algún precedente casi desconocido y probablemente

⁶ El libro de Sășărman se subtitula "Falso tratado de urbogonía" ("Fals tratat de urbogonie"). La urbogonía (*urbogonie*) sigue el modelo léxico de cosmogonía (*cosmogonie*), esto es, la narración mítica que pretende dar respuesta al origen del cosmos y de la propia humanidad. La urbogonía constituye una visión mítica de la ciudad, entendida esta como cosmos, totalidad.

ignorado por ellos⁷, sintetizan las cualidades del género y añaden una nueva página al libro de las transposiciones en régimen fantástico de las sociedades humanas, en tácita polémica con el realismo alicorto de los reflejos, supuestamente fieles, de las circunstancias del día.

Calvino y Săsărman proponen una alternativa que, no por haber sido escasamente aprovechada en la literatura⁸, deja de tener alto valor de ejemplo. El primero conserva el pretexto del viaje de las geoficciones vanguardistas mencionadas, al presentar las distintas descripciones urbanas como si fueran informes a Kublai Kan hechos por Marco Polo acerca de sus visitas, pero la geoficción urbana se presenta con bastante pureza: aunque las conversaciones (implícitas) entre el explorador y el emperador podrían haber dado lugar a un marco narrativo, este no se desarrolla, sino que la descripción de cada ciudad es independiente y adopta una formulación puramente descriptiva, sin personajes individualizados ni intriga alguna. La ciudad es un todo y se describe como tal, como ente colectivo, con una especie de presencia inmutable y dotada con los atractivos líricos del poema en prosa. Aunque sea patente en *Las ciudades invisibles* el elemento de parábola crítica de diferentes tipos de hábitat urbano y, en consecuencia, de agrupaciones sociales en un espacio determinado y determinante, su dimensión intelectual y especulativa se nos antoja, con todo, secundaria en la armazón del texto respecto al artificio formal y estilístico, de manera inversa a lo que ocurre en *La cuadratura del círculo*, cuya prosa presenta también a menudo

⁷ Giovanni Papini, escritor muy celebrado en su tiempo, además de influyente, publicó poco después de la Segunda Guerra Mundial un libro titulado *Las locuras del poeta* (*Le pazzie del poeta*, 1950) en el que figuran dos geoficciones urbanas que anuncian sobre todo las de Săsărman, a saber, "Una extraña ciudad" ("Una strana città") y "La ciudad de la alegría" ("La città della gioia"). Estas se presentan como urbogonías ya prácticamente puras.

⁸ En la historieta, la geoficción urbana parece ser el macrogénero que engloba la célebre serie francobelga de *Las ciudades oscuras* (*Les Cités obscures*, 1983-2009), dibujada por François Schuiten y con guión de Benoît Peeters. En literatura, y salvada nuestra ignorancia, no nos constan otras colecciones de urbogonías comparables a las de Calvino y Săsărman, aparte de la fina *Other Cities* (2003; luego recogida casi en su totalidad en *The Ant King and Other Stories*, 2008), de Benjamin Rosenbaum. Esto no quiere decir que no haya algunos ejemplos, sobre todo en la esfera italiana, tales como *Le dieci città* (1983), de Marcello Argilli, una colección de cuentos en que la geoficción aporta el marco a cada relato y que se dirige a un público juvenil, o algunos de los textos ("La Ciudad Rosa y Roja", "La ciudad incontenible") de *La ciudad rosa y roja* (1999), del italiano de expresión literaria española Carlo Frabetti. Curiosamente, estas dos urbogonías de Frabetti, al igual que otra de Ricardo Doménech titulada "Modelo de ciudad" (1982; recogida en *El espacio escarlata*, 1988), parecen más cercanas, atendiendo a su combinación de lo geométrico con lo geográfico y al estilo cristalino y objetivizante de su prosa, a las de Săsărman que a las de Calvino. Por ejemplo, el asunto de "Modelo de ciudad" (de la que no se puede salir debido al sistema de autopistas que la encierra) coincide incluso en su premisa con el de "Motopia", ciudad de *Cuadratura cercului*.

rasgos poemáticos, de una serena musicalidad que hechiza, pero cuyo estilo se subordina al propósito de suscitar en la imaginación del lector construcciones ficticias coherentes en su plasmación y desarrollo. Consecuentemente, las ciudades imaginarias de Săsarman no dependen del mero encantamiento de la lengua para surtir efecto. La lengua las crea con presencia tan potente que es como si se nos invitara a ir más allá de las meras palabras para prestar mayor atención a su significado, que es al mismo tiempo nítido y sugestivamente enigmático. En su obra, la escritura se subordina a un ánimo de presentar exhaustivamente las variadas manifestaciones del fenómeno urbano, observadas desde una perspectiva insobornablemente humanista. Así configura Săsarman una verdadera enciclopedia ficcional de la ciudad, tanto en su expresión real en el tiempo y en el espacio como en el ensueño y la imaginación creadora, sea esta la de los urbanistas o la de los escritores que han pergeñado imágenes utópicas o infernales de la misma. La razón poética se superpone así a la razón científica, la cual preferiría una perspectiva sincrónica de la ciudad como objeto geográfico susceptible de estudio objetivo. En cambio, la imaginación lírica aporta a las ciudades de Săsarman una profundidad diacrónica que refuta cualquier parálisis (anti)utópico y aleja lo urbano de la analogía geométrica en favor de la orgánica, que está sujeta a la evolución, como los seres vivos. Las urbes de *La cuadratura del círculo* se integran en el devenir histórico, el cual se comenta alegóricamente mediante las descripciones urbogónicas, unas descripciones que, precisamente por dar cabida a la evolución de su objeto, se presentan a menudo combinadas con el discurso narrativo de la historiografía o de las distintas tradiciones narrativas por las que la ciudad se ha transfigurado literariamente. No obstante, lo descriptivo sigue siendo el registro dominante en ellas, de modo que cada ciudad se presenta gráficamente a los ojos de la imaginación con mayor o menor grado de pormenores físicos, como escenario ineludible de la fábula y centro focal de la semiosis del texto, lo que justifica su consideración primaria como geoficciones. Por lo demás, igual que ocurre en la colección de Calvino (aunque no en "La lotería en Babilonia"), el esquema general de estas urbogonías obedece a la organización tradicional del discurso geográfico: a la descripción del espacio físico, de la ciudad en este caso, sucede la de la sociedad a la que aquel alberga.

La definición material de la *urbs* suele preceder a la caracterización humana de la *civitas* como objeto de examen y ambos aspectos adquieren tal grado de detalle que la posible irrupción narrativa de la Historia no altera su carácter básico de fictogeografías ni oculta su carácter frecuente de comentario sobre la forma en que las urbes capitalizan la organización sociopolítica en cada momento, de manera que la ciudad imaginaria es a menudo, en la parábola

geoficticia, una metáfora de la real, mientras que la sociedad descrita en su marco construido es una transposición de la colectividad existente, con todas sus rarezas y aberraciones. Estas pueden inspirar la indignación del escritor satírico, el asombro divertido del que prefiere expresar más bien su absurdo cómico o monstruoso, o la fascinación ante el espectáculo que pueden representar para una sensibilidad lírica, por no mencionar más que algunas de las actitudes que parecen haber adoptado los principales cultivadores de la urbogonía como género, cuyo denominador común parece ser, además del discurso fictogeográfico adoptado, una dimensión alegórica más o menos clara según los autores y las ciudades fantásticas descritas. Son precisamente estos dos denominadores comunes esenciales los que nos pueden guiar a la hora de buscar precedentes del género de la urbogonía, tal como esta se manifiesta con suma brillantez en los libros mencionados de Calvino y Säsärman. A este respecto, y aunque sí sea la más influyente, "La lotería en Babilonia" borgiana no es la única ni la más antigua de tales ficciones precursoras, sino que hubo ejemplos anteriores. Uno de ellos merece recuerdo y rescate, más allá de sus posibles valores literarios, justamente por representar de forma casi ortodoxa, en una fecha relativamente temprana, la urbogonía tal como la hemos intentado caracterizar arriba a partir de algunas de sus obras paradigmáticas. Además, puede ilustrar la dimensión crítica que puede tener también la geoficción, añadida a su dimensión especulativa.

2. Gener y "La coronada villa tentacular"

El escritor que firmaba Pompeyus Gener en su lengua materna y Pompeyo Gener (1848-1920) en español está prácticamente olvidado hoy, aunque se le ha dedicado algún estudio centrado sobre todo en sus relaciones con movimientos estéticos coetáneos como el Naturalismo (Vall 2008) o el Modernismo (Triviño Anzola 2000), además de haberse reeditado, como única muestra de su obra de ficción en castellano, su cuento de anticipación anticlerical "El *Theological Palace* (Fantasía futura)", que es "una desafortada sátira del futuro", así como "un ejercicio de literatura humorística [...] sin escatimar ironía y sarcasmos en ocasiones brutales" (Santiáñez-Tio 1995: 27). En ella, Gener dio rienda suelta a su inspiración inconformista frente a la mentalidad común en su época, de la que se burló poniendo en la picota, por un lado, la confianza positivista en la ciencia y su capacidad de mejorar el mundo mediante la técnica, y, por otra, la pervivencia de un sentimiento religioso ingenuo y convencional que agentes sin escrúpulos podrían explotar hábilmente en un porvenir dominado por la publicidad y sus trampas, ante las cuales la inmensa mayoría, atenta solo a la superficie y reacia al ejercicio intelectual, caería engañada inexorablemente. De hecho,

Gener fue uno de los primeros en España que denunció literariamente la manipulación comercial y publicitaria en una comedia catalana titulada *Doctor Stumper* (1909), que luego trasvasaría a la narración en castellano con el título de "El doctor Stumper (Diálogo médico-humorístico-filosófico)" y que compilaría, junto con "El *Theological Palace*" y otros cuentos muy interesantes de diferentes géneros en *Del presente, del pasado y del futuro* (1911). Este libro parece haber tenido escaso eco en España, tal vez por haberse publicado en París, pero su aparición francesa puede poner más de relieve la semejanza entre "El doctor Stumper" y la célebre comedia de Jules Romains *Knock o el triunfo de la medicina* (*Knock ou Le Triomphe de la Médecine*, 1922), en que el mismo motivo del médico que utiliza la credulidad de la gente para montar una campaña de manipulación sanitaria que lo hace rico se amplía hasta alcanzar visos de metáfora del populismo político que tantos estragos hizo en aquel período, y no solo entonces. Gener no llega a tanto. Se limita a contraponer con bastante humor negro las figuras del médico científico eminente que, por su conciencia profesional, no se hace valer entre los pacientes potenciales, y el colega charlatán que consigue una clientela adinerada gracias a su hábil utilización de las apariencias tóxicas de la sabiduría. De esta manera, nuestro autor denuncia el triunfo de la falsedad sobre la moral y el conocimiento auténticos en la naciente sociedad de consumo, si bien la misma ligereza del registro adoptado matiza la posible sátira de unas tendencias que todavía estaban en mantillas por entonces. El tratamiento irónico del espectáculo del comercialismo (post)moderno incipiente pretende, al parecer, más hacer gracia que otra cosa, mientras que Gener se había mostrado mucho más vehemente en su indignación cuando se sumó al coro de voces intelectuales que, en torno a la derrota española ante los Estados Unidos en 1898, intensificaron sus ataques al sistema sociopolítico y económico del Estado, cuya escasa funcionalidad había quedado de manifiesto de forma tan trágica.

El caciquismo, la politiquería del régimen de turno de partidos liberal y conservador superpuesto a un país real, cuyas verdaderas necesidades desdeñaban los poderosos, y el atraso económico por unas estructuras y una mentalidad que no parecían acertar a renovarse son algunos de los fenómenos que suscitaron una serie de obras que pretendían dar soluciones o presentaban simplemente la vida del país tal como lo veían los intelectuales críticos. En ocasiones, incluso se adoptó un planteamiento literario cercano a lo especulativo, como en *Canuto Espárrago* (1903), de Antonio Ledesma Hernández, en que la carrera regeneradora del protagonista se prolonga hasta la anticipación política, sin dejar títere con cabeza de la corrupta casta dirigente en el proceso ficticio. Por su parte, el viaje imaginario había servido de modelo genérico a Juan Iturralde y Suit en "La ínsula de los Penelópidas" (1892), cuento en el que la

dimensión aventurera del marco narrativo del viaje se adelgaza en favor de la descripción de las costumbres políticas preñadas de falsedad que imperan en tal ínsula, unas costumbres cuya analogía con los usos del régimen oligárquico coetáneo son transparentes. De esta forma, Iturralde avanzó hacia la geoficción, confiriéndole ahí una carga crítica militante acorde con su ideología antiliberal y vasquista. Gener no haría sino prolongar y llevar al extremo tanto el planteamiento nacionalista como la creación de una sátira política geoficticia de aquel precedente, que seguramente desconocería, pero que respondía a premisas ideológicas semejantes.

"La coronada vila tentacular" se publicó por primera vez, en catalán, en la revista modernista *Juventut* (1900), con la que Gener colaboraba a menudo (Espinós 2007). Luego la reproduciría, sin la dedicatoria a Eduard[o] Marquina, en el primero de los dos volúmenes recopilatorios de su obra breve en su lengua materna (1910), y en versión propia al castellano ("La coronada villa tentacular"), en el mismo volumen de 1911 en que aparecieron "El *Theological Palace*" y "El doctor Stumper". El órgano en que se publicó por primera vez sugiere su tendencia nacionalista extrema, que es fácil de observar si consideramos algunas alusiones del texto que remiten a tópicos caros al nacionalismo, tales como la imagen de San Jorge, patrón de Cataluña, frente al dragón centralista que se trataría de vencer. Por su parte, el encadenado a la bestia no podía ser sino el animoso, aunque entonces dormido, pueblo catalán, que estaría sometido a otra raza, la castellana con centro en Madrid. Esta se caracterizaría por la abulia, el egoísmo y, en general, la bajeza moral, entre otras lindezas que la harían inferior, implícitamente, a la de los lectores habituales de *Juventut*. Este racismo intraibérico no era ni mucho menos excepcional y Gener lo abrazaba con entusiasmo (Triviño Anzola 2000: 44):

En "La cuestión catalana", afirmaba que la raza aria tendía a la expansión y al progreso, que los catalanes descendían de esa raza y que ellos se daban cuenta de "su superioridad social y étnica sobre las provincias del centro y sur de España".

No obstante, la injusticia indudable de atribuir a toda la etnia hispanohablante de la Península Ibérica, y especialmente, a los madrileños, unos caracteres presentes en solo algunos de sus habitantes y quizá en muchos de sus representantes, así como el ensalzamiento inverso de los catalanes, como si en la tierra feliz de Gener no hubiera también corrupción, politiquería, inmoralidad pública ni pereza, puede matizarse mediante la consideración de que los ataques de los regeneracionistas castellanoescribientes eran tanto o más hiperbólicos que los de Gener, como se puede apreciar en la novela citada de Ledesma Hernández. Además, la exageración no es

solo propia de la sátira. También es común en el registro que utilizó el escritor catalán para describir la villa tentacular, el profético. El subtítulo del texto de Gener alude claramente al *Apocalipsis*, de donde procede la figura del monstruo gigantesco equivalente al dragón de la profecía escatológica de Juan. Ese monstruo, "tendido en el alto llano" (Gener 1911: 121), pero con las extremidades o tentáculos colocados de forma que saliese el sol de Levante (de Cataluña, evidentemente), constituye la encarnación del régimen de la primera restauración borbónica en forma de alegoría entre bíblica, neobarroca y modernista de la *civitas* monstruosa centrada y centralizada en la *urbs* madrileña. Esa alegoría, separada físicamente de la descripción propiamente geoficticia mediante unos asteriscos, representa la irrupción personal del "nuevo profeta" (Gener 1911: 123) que, como los del Antiguo Testamento, clama apasionadamente ante el pueblo catalán (el prisionero) para que se despierte y levante contra lo que aquel considera monstruoso, contra la Babilonia que aquí es la villa y corte, cuya presentación por Gener acoge también numerosos ecos bíblicos, especialmente en el estilo.

Como su maestro Friedrich Nietzsche (Sobejano 1967: 156-174), al menos el de *Así habló Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*, 1883-1885) imitado por Gener en "El evangelio de la vida" (*Inducciones*, 1901), nuestro autor adoptó en "La coronada villa tentacular" la retórica bíblica, tal como se puede observar en su disposición en párrafos breves tendentes al versículo, así como en procedimientos como el paralelismo de las frases, preferentemente coordinadas, o el amplio recurso al polisíndeton. Las imágenes también tienen aire bíblico en su carácter de microalegorías morales, como esos "rebaños mandados por lobos" (Gener 1911: 118) que serían los partidos o los intelectuales que acaban arrastrándose "a los pies de una cruz y de un trono, tras de los cuales se divisaba un pan" (Gener 1911: 118). Igualmente alegórica es la abstracción a la que se someten las figuras del cuadro. Además de la intervención de conceptos cuya importancia en la economía semántica del texto se subraya mediante las mayúsculas iniciales ("Rey", "Poder", "Fortuna", "Libertad", "Crítica", etc.), los habitantes de la villa tentacular y sus acciones adquieren un carácter representativo general al evitarse cuidadosamente cualquier individualización, imposible por lo demás si se atiende al mensaje cosificador del texto: en la ciudad monstruosa no cabían personas, solo fuerzas colectivas, malignas o ruines. Esta alegorización originaria del modelo literario bíblico responde al procedimiento analógico común en la geoficción moderna, cuyo esquema básico ya está presente en "La coronada villa tentacular".

A diferencia de "La ínsula de los penelópidas" y de las (anti)utopías y viajes imaginarios en general, no existe marco narrativo alguno en la urbogonía de Gener. Aunque el ensueño (la "pesadilla" del subtítulo) persigue seguramente introducir un

encuadre verosímil que delimite y explique la descripción, ese marco no tiene consecuencias estructurales. Es más: el último párrafo del texto, el del despertar, lo anula, al declararnos que lo soñado no era tal, sino "la verdad pura" (Gener 1911: 123). La alegórica villa tentacular existe y el lector ha de aceptar esa existencia, esto es, la verdad del referente real del espacio urbano imaginario que se describe. De este modo, Gener realza aún más la centralidad de la descripción urbana en el mecanismo ficcional del texto, del que es el núcleo y que suplanta cualquier posible desarrollo narrativo. Las acciones descritas de los seres evocados, desde los poderosos hasta los humildes, no se organizan de acuerdo con una sucesión en el tiempo que dé lugar a un proceso de cambio, es decir, a la materia de una narración. Lo que todos hacen son actos que se repiten en un presente perpetuo y que configuran las costumbres de esa sociedad urbana observada sincrónicamente, como si estuviera fuera del tiempo. De hecho, dado el cariz de todos esos seres, se entiende que el cambio no iba a ser posible, porque el monstruo estaba atento a mantener su fascinación hipnótica sobre su víctima, sorda a la voz del profeta. En consecuencia, no cabía narración allí donde tampoco cabía alteración alguna. El predominio de la descripción genera, en consecuencia, un universo ficcional tan fijo como el de los ensueños de ciudades ideales que también excluyen la narratividad a la vez que la potencialidad de cualquier modificación, que podría sugerir que la utopía no es perfecta. En "La coronada villa tentacular", la imagen pesadillesca de la ciudad política centralizada configura una visión invertida, una antiutopía en la que los actos y costumbres de los habitantes se repiten mecánicamente, sin que ningún héroe se atreva a cuestionar, mediante su rebeldía, el orden de la ciudad, cuya imagen esencialmente estática denota un carácter inmutable. El prisionero no se levanta y, por lo tanto, no desencadena ningún proceso dialéctico frente a su sociedad que pueda impulsar la narración, la cual parece imposible en este caso, habida cuenta de la premisa adoptada. La "pesadilla apocalíptica" es sobre todo un sueño desesperado de impotencia ante la incapacidad de actuar contra el monstruo. A falta de acción, la narratividad debe dejar paso a una mera pintura de la situación y de ahí también la pureza genérica de "La coronada villa tentacular" en su calidad de ficción radicalmente descriptiva.

La sucesión de los actos de los habitantes de la ciudad, cuya cosificación determina una mirada desde fuera equivalente a la del etnólogo pese al registro profético, no obedece a una lógica narrativa, en la que las distintas acciones no son intercambiables sin modificar esencialmente la fábula, sino a la organización de lo descriptivo en

forma de lista, de sucesión permutable de referentes preexistentes⁹, que se trata de clasificar de acuerdo con el efecto perseguido, pedagógico, ornamental o, como en este caso, satírico y admonitorio a la vez. La *civitas* se presenta sobre todo fuera de la Historia, como un paisaje social constituido por una serie de elementos que se pueden presentar libremente, porque su ordenación no es temporal, sino espacial, y la focalización se traslada simplemente de uno a otro como cuando abrazamos con la mirada un paisaje físico. Desde este punto de vista, "La coronada villa tentacular" es modélica como urbogonía. Ni siquiera falta la consideración de su dimensión propiamente geográfica, pues lo primero que hace Gener es sugerir que su localización en un terreno elevado y yermo, además de central, parece determinar en el sesgado universo de esta ficción su carácter vampírico, de pulpo que extiende sus tentáculos hasta las fértiles comarcas bajas y costeras para chuparles supuestamente el jugo de su riqueza. Esta imagen podría proceder de la visión análogamente monstruosa de la ciudad que hizo célebre por esa época el poeta belga Émile Verhaeren gracias a libros como *Les Villes tentaculaires* (1895), cuyo título incluso parece haber inspirado a Gener el suyo. Verhaeren dejó su impronta "en el imaginario colectivo moderno mediante la imagen de la 'ciudad tentacular', viscosa y rizomática" (Soros 2011: 282), una ciudad que responde a una "concepción del espacio urbano como un *organismo vivo* aunque de matices, en principio, negativos" (Soros 2011: 281). Este organismo metafórico es, precisamente, un pulpo, como en Gener. Sin embargo, las diferencias entre los planteamientos literarios de ambos escritores también están claras y van más allá del diverso molde genérico elegido. En Verhaeren, el simbolismo es universal, aplicándose a cualquier ciudad industrial, y admite la esperanza, cifrada en la acción de la masa del pueblo. En Gener, el referente es también simbólico, por innominado, pero los detalles geográficos y sociopolíticos son lo suficientemente claros como para que sepamos que se refiere a Madrid y a su monopolio administrativo y político de entonces, un monopolio que, al concentrar el poder en esa cabeza hipertrofiada y deforme, atraería las fuerzas vivas y los recursos del país de manera artificial, aberrante. No sería, pues, una atracción natural, por el mérito y el trabajo a lo largo de la Historia, sino forzada y, en consecuencia, injustificada, sin sentido. Partiendo de este postulado, no es extraño que su visión antiutópica, tan profundamente pesimista que no percibe ninguna fuerza social que pueda oponerse a la villa tentacular, se presente también con tintes

⁹ "La description est [...] méta-classement, classement textuel (grilles et modes de ventilations divers du lexique) d'un référent déjà grillé, déjà classé para les grilles et les canevas [...] de l'anthropologie (les 'mondes sociaux' juxtaposés)" (Hamon 1993: 77).

absurdos, como un espacio kafkiano y, como tal, sin salida, o, más directamente, como la sociedad descrita en "La lotería en Babilonia" borgiana, a la que anuncia al menos por su descripción totalizante de una organización aparentemente ordenada, pero que no es sino la manifestación social del caos. Este caso es metafísico y de alcance universal en el argentino, mientras que lo es moral y de aplicación estrechamente local en Gener. Sin embargo, las inmensas diferencias en el enfoque, el estilo y la calidad estética final entre ambas ficciones no deberían ocultar el hecho de que la del catalán también merece cierto reconocimiento como cultivador de una visión urbana que traspasa el lirismo vehemente de Verhaeren a una prosa de dominante descriptiva que dibuja una geografía de pesadilla, con lo que configuró un precedente de la geoficción, de cuya manifestación urbogónica ilustrada magistralmente por Calvino y Sășărman constituye, a reserva de otros textos anteriores que ignoremos, la muestra más temprana, al menos en España.

Bibliografía

- ESPINÓS, Joaquim (2007): "Pompeu Gener i la revista *Joventut*", en Ramon Panyella (ed.), *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, pp. 269-281. Barcelona: Punctum / GELC.
- GEFEN, Alexandre (2002): "Vie imaginaire et poétique du roman au XIXe siècle: la *Notice biographique de Louis Lambert*". *Littérature*, vol. 128, pp. 3-25.
- GENER, Pompeyus (1900): "La coronada vila tentacular". *Joventut*, vol. 1, núm. 13, pp. 198-200.
- (1910): "La coronada vila tentacular", en *Pensant, sentint y rient: aplec d'escrits selectes*, vol. 1, pp. 191-198. Barcelona: Millà.
- GENER, Pompeyo (1911): "La coronada villa tentacular", en *Del presente, del pasado y del futuro: historias, cuentos, leyendas, apólogos, fábulas, baladas, sueños, sátiras, fantasías o lo que se quiera*, pp. 115-123. Paris: Louis-Michaud.
- HAMON, Philippe (1993): *Du Descriptif*. Paris: Hachette.
- MOUREY, Jean Pierre (1988): *Jorge Luis Borges: vérité et univers fictionnels*. Liège: Pierre Mardaga.
- MUSSET, Alain (2005): *De New York à Coruscant, essai de géo-fiction*. Paris: PUF.
- PINCHEMEL, Philippe (1993): "L'histoire de la géographie", en *Encyclopædia Universalis*, vol. 10, pp. 311a-314a. Paris: Encyclopædia Universalis.
- SANTIÁÑEZ-TIO, Nil (1995): "Introducción", en *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, pp. 7-42. Barcelona: Sirmio / Quaderns Crema.
- SOBEJANO, Gonzalo (1967): *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.
- SOROS, Juan (2011): "La ciudad tentacular en dos poemas de Émile Verhaeren y una ilustración de Frans Masereel" [en línea]. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, núm. 2, pp. 279-291. En:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-2/textos01.htm>

TRIVIÑO ANZOLA, Consuelo (2000): *Pompeu Gener y el modernismo*. Madrid: Verbum.

VALL, Xavier (2008): "Pompeu Gener, un positivista darwinista contrario al naturalismo zoliano". *Revista de Filología Románica*, vol. 25, pp. 313-335.

WAGAR, W. Warren (1982): *Terminal Visions. The Literature of Last Things*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

* * *

Texto de "La coronada villa tentacular"

Pompeyo Gener
LA CORONADA VILLA TENTACULAR¹⁰
PESADILLA APOCALÍPTICA¹¹

Yo sueño muy a menudo: tanto, que hasta hay quien dice que a veces¹² sueño despierto.

Y ayer soñé.

Soñé cosas terribles que eran una verdadera pesadilla.

Soñé que me hallaba en una villa grande, y que esta villa era coronada y tentacular, como si fuera un pulpo, estando situada en una elevada meseta. Rodeábanla estepas y terrenos yermos y breñas¹³, y desde allí tendía sus largos tentáculos para chupar el jugo vital a las fértiles¹⁴ comarcas de las riberas de dos mares: el mar grande y el mar latino.

Esta villa que antes era solitario castillo, había ido creciendo y prosperando a la sombra de una corona, con la poderosa¹⁵ ayuda de sus tentáculos chupadores.

En ella había Rey o Reina. Estos reinaban, mas no gobernaban, según la fórmula dictada por algunos leguleyos; mas no faltaba quien mandara desde allí en su nombre.

Los hombres que allí imperaban y bullían¹⁶ llegaban de todas

¹⁰ Se reproduce a continuación el texto de la primera y única edición de esta ficción en castellano (Gener 1911), previa modernización de la ortografía y algunos ajustes de la puntuación. La de 1911 es la última versión publicada y, por lo tanto, la que se debe considerar definitiva, además de ser la más extensa. Se indican en nota las diferencias principales entre la versión castellana del autor y el texto catalán, de haber sido traducido literalmente, en lugar de haber sido reescrito.

¹¹ En catalán (en lo sucesivo, cat.), "sueño-pesadilla".

¹² Gener ha añadido "a veces".

¹³ Añadido "y breñas".

¹⁴ En cat., "hermosas y fértiles".

¹⁵ Añadido "poderosa".

¹⁶ En cat., "había" en lugar del doblete más expresivo de "imperaban y bullían".

partes, y eran duros y vacíos y sonaban a falso, cual cacharros resquebrajados. Y tenían las uñas largas y las ideas cortas, cuando tenían alguna. Sus almas eran lacias, sus pechos estrechos, sus corazones helados, y sus palabras dulces y empalagosas como arrope rancio. Muchos de ellos tenían una diarrea de palabras producida por la poca retentiva de su intelecto¹⁷.

En los sitiales más elevados sentaba[n] allí a los muertos, y les prodigaban el incienso, y casi todos aplaudían y empujaban a los acróbatas para que alcanzaran las alturas. Los fenicios, llegados de los grandes puertos de mar con la ayuda de los saltimbanquis que ya habían subido, acuñaban moneda con la cual les pagaban.

Los grandes pensamientos ardientes eran allí ahogados, o los chafaban echándolos encima plomo helado.

Los fuertes en ese centro se asfixiaban, cuando no huían, o no querían ir.

Las conciencias eran sucios estropajos de mesón, las inteligencias, muelles y vacías¹⁸ como tripas horadadas, las aprovechaban allí donde imprimían, y con miajas de serrín de ingenio, con ello hacían diarios. Y de esta pasta que ni para hacer bacines hubiera sido buena, salían diputados y ministros y gobernantes de todos los matices.

El vapor de los espíritus abatidos y el sudor de los parias alimentaba y conservaba a los grandes del Poder y de la¹⁹ Fortuna.

Todos los grandes sentimientos eran castigados o desaparecían. Solo los sentimientos mezquinos vivían allí a sueldo; y las pequeñas virtudes eran hábiles y tenían ocupación lucrativa.

Todo era falso, hasta el oro de la palabra, que allí era latón puro²⁰.

La alegría era allí falta de seso y no expansión de plenitud de vida.

Todo se hacía mediante fórmulas. Había recetas para ser bueno, para ser sabio, para resolver la cuestión social, para hacer la felicidad de la patria, etcétera, etc.

Veíase mucha piedad beata y mucha concupiscencia devota. El Dios crucificado reinaba sobre todas las bajezas. Al pie del Calvario se arrastraban serpientes, sapos, lagartos y víboras.

Los ricos pedían limosna en coche. Muchos judíos iban a misa después de haber cobrado el ciento por ciento de sus usuras. Y eran saludados respetuosamente²¹ de todo el mundo y, a veces, se les

¹⁷ Toda esta frase es añadida en la versión castellana.

¹⁸ En cat., "flojas".

¹⁹ En la edición castellana, figura por error "de los Fortuna". En catalán, "de la fuerza".

²⁰ Añadido "puro".

²¹ Añadido "respetuosamente".

concedían títulos de nobleza, como a los fenicios que llegaban de los grandes puertos, para acatar a los que estaban sentados en las alturas.

A muchos que por la mañana salían enhiestos y bizarros de la sombra del árbol de la Libertad, marchando a grandes pasos²² hacia las alturas del conocimiento, se les veía por la tarde deshaciendo lo andado, encorvándose hasta arrastrarse a los pies de una cruz y de un trono, tras de los cuales se divisaba un pan.

Para ser alguien, uno debía de agruparse a otros e ingresar en unas partidas que llamaban partidos²³. Sólo existían rebaños mandados por lobos, o por pastores sin cabeza.

En esta villa, a pesar de sentirse el bochorno, su ambiente era de hielo, aun en pleno estío. El verano jamás llegaba allí al alma.

Los del pueblo, cuando eran buenos²⁴, resultaban vegetativos, uniformes y pequeños, y cuando no, eran acres, corrompidos y descompuestos. La crueldad y la sangre eran su única voluptuosidad posible; y lo que condenaba a ese pueblo no eran sus pecados sino su resignación, la satisfacción de su bajeza crónica, el aceptar la nulidad presente como irremediable y aun a veces como superior, y defenderla con énfasis imperial. Eran un híbrido de planta y de espectro. Valientes materiales lo eran todos; cobardes en ideas la mayoría. Las convicciones de adelanto, las escondían como si fueran crímenes²⁵.

Algunos, para lucirse, se vestían de hermafrodita. Eran imitadores; desconocían el amor grandioso, la sublevación heroica, la creación genial. Todo era chico allí, incluso la Crítica y el Teatro: — *"Nadie sabe nada. Nadie puede nada. Nadie vale nada. Todo es igual"*. He aquí el Evangelio de su escepticismo. La virtud era miedo al presidio o impotencia para el vicio.

A muchos de los que sobresalían, su propia cara les servía de careta. Otros iban disfrazados todo el año.

Y vi pasar unos sacos de palabras, henchidos de letras muertas, a los que todo el mundo saludaba con gran respeto²⁶. Otros venían que eran reapariciones muertas del pasado e iban envueltos en textos cuyo sentido se había ya evaporado cual flores secas que han perdido su perfume. Así desfilaron a mis ojos una caterva de sabios de aquella metrópoli, tiesos y serios como grandes²⁷ asnos.

Otros aún, comparecían cubiertos con anchas y hermosas

²² Añadido "a grandes pasos".

²³ Añadido "e ingresar en unas partidas que llamaban partidos".

²⁴ Añadido "cuando eran buenos". La frase entera expande retóricamente la versión catalana, algo menos ornada.

²⁵ Añadidas las dos últimas frases del párrafo.

²⁶ Añadido "con gran respeto".

²⁷ Añadido "grandes".

capas, símbolos de poder o de nobleza, esas capas cubrían solo repugnantes momias de las que se escapaba un espíritu muerto de conciencia negra o un humo espeso de ignorancia crasa. Y gritaban detrás unos pigmeos²⁸: "Somos los mejores, los reales, los positivos". Y solo eran pequeños, bajos y parados.

A esta procesión seguía una multitud con el rostro pálido, exangüe, sin expresión, que cantaba pateando epilépticamente, haciendo contorsiones y dibujando con las manos figuras en el aire; mientras entonaba al son de unas guitarras un canto plañidero, triste, como el de los nazarenos en Viernes Santo, o el de los *candalas*²⁹ de la India. Y no comían; bebían solamente, y de vez en cuando, se daban de puñaladas o pegaban a las mujeres.

¡Qué horror! ¡Me asfixiaba! ¡Quería huir, volar en plena Naturaleza! Un hedor de cementerio me atrofiaba los sentidos... ¡Oh, qué angustia!

Y como una nube se deslizó borrándolo todo, una oleada de gente que perseguía no sé qué. Eran hombres enjutos de carnes, demacrados, hambrientos, mal vestidos, con levitas que fueron negras un tiempo, con sombreros de copa que ya amarilleaban: — "¡Queremos la actividad!" — clamaban; pero no era la actividad creadora lo que pedían, sino la de algún empleo que habían tenido³⁰.

Y aquella turba pasó a empellones, atropellándose, dejando como rastro solo algunos harapos y algunas papeletas de empeño.

Y a esta visión sucedió otra que me llenó el alma de espanto y la mente de tristes meditaciones.

Vi un monstruo gigantesco tendido en el suelo, de terrorífico aspecto, oscuro como la noche, de frente estrecha, cara estúpida e indolente y mirada codiciosa.

Y creí divisar sobre él unas palabras escritas en caracteres que me parecieron originarios de la Arabia y que no pude leer. Su cuerpo estaba tendido en el alto llano, pero tenía apoyados los pies en el sur del territorio y la cabeza ocupaba un lugar frente a una puerta que impedía que el sol llegase. He aquí por qué era tan oscuro el monstruo.

Tenía las orejas largas y colgantes como para escuchar los rumores que de abajo subieran, y extendía sus brazos como para rodear y constreñir³¹ a una figura de hombre fornido³² que aún no sé

²⁸ Añadida la alusión a los pigmeos.

²⁹ Hoy "chandalas" en español. Es la denominación antigua hindú de los parias o intocables.

³⁰ Añadido "que habían tenido".

³¹ Añadido "y constreñir".

si tenía alma.

Este hombre estaba de pie con la cabeza caída, como hipnotizado por el repugnante monstruo. Y este hombre estaba maniatado con cadenas que le dejaban solo libre la acción necesaria para las funciones indispensables. Estaba inmóvil, con los brazos caídos³³.

Todo en él tendía hacia la tierra. Y a pesar de ser bien musculada esta figura, estaba sujeta, más por la fascinación del monstruo que por las pesadas cadenas que la ataban.

Si hubiese querido, podía romperlas y huir por la parte de Levante, única que estaba aún algo libre³⁴, y con aquellas mismas cadenas podía hasta atar al monstruo... Pero no se movía.

—¿Qué? ¿Estás muerto? —le grité.

Y no me respondió.

—¿Qué es lo que haces ahí plantado? ¡Sé cual San Jorge; mata la fiera!

Por toda respuesta me miró como enojado de que le propusiera un imposible. Gruñó el monstruo con áspero lenguaje y me clavó sus ojos tétricos.

Y desvaneciose esta visión. Entonces se me presentó un mercado donde se vendía todo, hasta la justicia y la conciencia. Y yo exclamé:

—¡Rayos y truenos!³⁵ ¿Dónde está la tempestad tremenda, evocada por un nuevo profeta, que venga a purificar esta atmósfera?

Y dicho esto sentí una gran pena³⁶... y me desperté. Mas lo peor de todo fue que al despertar de tan terrible pesadilla, pude observar después³⁷ que todo aquello era verdad, ¡la verdad pura!

* * *

³² En cat., "desnudo".

³³ En la versión castellana se suprime "igual que la cabeza".

³⁴ En cat., "la única libre".

³⁵ Exclamación añadida.

³⁶ En cat., "tuve un sobresalto".

³⁷ Añadido "pude observar después".

Pompeyus Gener
LA CORONADA VILA TENTACULAR³⁸
SOMNI-PESADILLA³⁹

Jo somnio sovint; tant, que fins n'hi ha que diuen que somnio despert.

I ahir vaig somniar.

I vaig somniar coses terribles, que eren una vertadera pesadilla.

Somniava que em trobava en una vila gran, que era coronada i era tentacular com si fos un pop. Estava situada en un pla, dalt d'una altura; la rodejaven estepes i terrenos mig deserts; i des d'allí estenia els seus tentacles per a xuclar el suc vital a les hermoses i fèrtils comarques de les vores, que banyaven dos mars: el mar gran i el mar llatí.

Aquesta vila, que abans havia sigut sols un castell, s'havia anat engrandint a l'ombra d'una corona i amb l'ajuda dels seus tentacles xucladors.

Hi havia rei o reina. Aquestos regnaven, mes no governaven, segons la fórmula dictada per alguns *leguleyos*; però ja hi havia qui manava des d'allí en nom d'ells.

Els homes que hi havia anaven arribant-hi de per tot arreu, i eren secs i buits, i feien un so fals com tupins esquerdats de terra cuita. I tenien les ungles llargues, i les idees curtes, quan en tenien. Les ànimes eren molles, els pits estrets, els cors glaçats i les paraules dolces i empallegoses com melassa.

En les cadires més altes hi asseien els morts⁴⁰ i els encensaven. I aplaudien i aboiaven als acròbates perquè s'enlairaressin. Els fenicis que hi anaven dels ports de mar, amb l'ajuda dels saltimbanquis que arribaven a ministres, batién moneda amb la qual els pagaven.

Els grans pensaments ardents, allí els apagaven i els aplanaven tirant-los-hi a sobre plom glaçat. Els fors s'hi asfixiaven i en fugien, o no volien anar-hi. Les consciències brutes com eixugamans usats, les intel·ligències estantisses⁴¹ i flasques com tripes foradades, les penjaven allà on imprimien, i amb unes quantes serradures de l'esperit en feien diaris. I d'aqueixa pasta, que ni per a fer bacins

³⁸ Se reproduce a continuación el texto de la última edición en catalán (Gener 1910), indicándose las variantes de la primera edición (1900) con la abreviatura J. La modernización y normalización de su ortografía han corrido a cargo de Miquel Vidal Millán. Conste nuestro agradecimiento.

³⁹ En J sigue una dedicatoria suprimida en 1910: "*Dedicat al meu amic Eduart Marquina*".

⁴⁰ J: "cadavres".

⁴¹ J: "pobres".

havia estat⁴² bona, en sortien diputats i fins ministres i governants de totes menes⁴³.

El vapor dels esperits abatuts i la suor dels pàries alimentava i conservava els prínceps del poder i de la força⁴⁴.

Tots els grans sentiments desapareixien, o se'ls castigava. Sols els petits sentiments mesquins hi vivien a sou. Les petites virtuts hi eren hàbils, i tenien ocupació lucrativa.

Tot hi era fals. Fins l'or de la paraula, que allí era llauna.

Tot se feia amb fòrmules. Hi havia receptes per a ser bo, per a ser savi, per a fer la felicitat de la pàtria, etc., etc.

Hi havia molta pietat beata i molta concupiscència devota. El Déu crucificat hi regnava sobre totes les baixeses. Al peu del Calvari s'hi arrossegaven serps, gripaus, vibres i llangardaixos.

Els rics anaven a demanar caritat en cotxe. Hi havia jueus que anaven a missa després d'haver cobrat per endavant el tres per sis de la seva usura, i la gent els saludava, i fins de vegades els daven títols de noblesa, i també en daven als fenicis que venien dels grans ports de mar a fer acatament als que s'asseien en les altures⁴⁵.

En veia molts que al dematí caminaven drets i a grans gambades sortint de sota l'arbre de la llibertat, dirigint-se cap a les altures del coneixement; i cap al tard els tornava a veure, encorbant-se i girant via, fins a arrossegat-se cap a la creu i cap a un trono, al darrera dels quals hi havia un pa.

Per a ser algú, un s'havia d'agregar a altres. Sols hi havia ramats, manats per llops, o per pastors sense cap.

En aquesta vila, per més que hi feia bastanta xafogor, l'ambient era de gel fins al fort de l'estiu. L'estiu, allí, mai arribava a l'ànima.

Els del poble eren plans i vegetatius, quan no eren corromputs, pudents i agres. La crudeltat i la sang eren per ells l'única voluptuositat possible. I a aqueix poble lo que el perdia no eren els seus pecats, sinó l'aconhortament, la satisfacció de la baixesa crònica, l'acceptar lo present com irremeiable i de vegades fins com a superior. Era un producte bord de planta i de fantasma.

Per a lluir-se es vestien d'hermafrodita. Eren imitadors; desconeixien l'amor grandios⁴⁶, la sublevació heroica, la creació genial. Tot hi era petit, fins el Teatre i la Crítica. "*Ningú sap res, ningú pot res, ningú val res. Tot és igual*". Veus aquí el seu Evangeli. La virtut era por a grillet o cadena, o bé impotència o peresa pel vici.

⁴² J: "seria".

⁴³ En J no figura "i governants de totes menes".

⁴⁴ J: "milícia".

⁴⁵ En J no figura "i també en daven als fenicis que venien dels grans ports de Mar a fer acatament als que s'asseien en les altures".

⁴⁶ J: "l'amor, la passió".

Als que figuraven, la pròpia cara els servia de careta. Altres anaven disfressats tot l'any, sense ésser carnestoltes.

I vaig veure passar uns sacs de paraules tots farcits de lletres mortes, a qui tothom saludava. Altres eren reparicions estantisses del passat, i anaven embolicats amb textos que ja se'ls havia evaporat el sentit, com unes flors que no fessin ja olor.

Aixís varen passar davant meu els savis d'aquella metròpoli, tots tibats i enravenats, serios com burros. Altres passaven coberts amb hermoses capes, portant signos de poder que⁴⁷ de noblesa; capes que cobrien sols una repugnant carcanada que deixava entreveure un esperit⁴⁸ mort de consciència negra o un fum espès de bestiesa crassa. O venien dient: —"Som els millors, som els reals, els positius!"...—I eren petits, baixos i aturats. I d'altres que passaven per graves, eren sols uns pesats mamarratxos de plom. I darrera venia una multitud que tenia la cara esgrogueïda i sens expressió, i cantava tot batejant epilèpticament, fent contorsions amb el cos, i amb les mans dibuixos en l'aire, un cant trist com el plany de les cucurulles el divendres sant, o com el dels Candales de la Índia. I no menjaven; sols bevien, i de tant en tant se daven alguna punyalada, o pegaven a les dones⁴⁹.

Jo m'asfixiava. Volia escapar-me, volar en plena naturalesa. Una fetor de cementiri m'atrofiava'ls sentits... Ai! Quina angúnia!

I, com un núvol, va passar una bandada de gent que perseguien no sé què, secs, famolencs, mal vestits, amb levites qu'havien sigut negres, amb barrets de copa que groguejaven. —"Volem l'activitat!"—cridaven; però no era l'activitat que fructifica, sinó la d'algun empleo. I la turba a tomballons i atropellant-se va passar, i desaparegué deixant sols per terra quatre drapots i algunes papeletes d'empenyo.

I a aquesta visió en va succeir una altra.

I vàreig veure una cosa que em va omplir l'ànima d'espant i la pensa de meditacions tristes.

Un mostre gegantesc, aplanat a terra i aplanador d'aspecte, fosc com la nit, amb el front curt, la cara estúpida i indolenta, i la mirada cobdiciosa. Dessobre hi tenia escrits caràcters que em semblaven originaris dels alarbs i no els vaig poder entendre. El cos estava ajassat sobre el pla, però tenia aboiats els peus al sud del territori, i el cap ocupava un lloc davant d'una porta que impedia que entrés el sol. Per això era tan fosc.

Tenia les orelles llargues i baixes, com per escoltar els brogits que de baix vinguessin, i estenia els braços gluants com per a

⁴⁷ J: "o".

⁴⁸ J: "vapor".

⁴⁹ En J no figura "o pegaven a les dones".

circumdar una figura humana; una figura d'home despullat que encara no sé si tenia ànima.

Aquest home s'estava dret, amb el cap baix, com hipnotitzat pel repugnant monstre; i estava encadenat de mans, deixant-li la llargària de les cadenes sols l'acció necessària per a complir amb les funcions més indispensables. Estava immòbil. Amb els braços caiguts com la testa, tot tendia cap a terra. I tot i essent ben musculat, més que per les cadenes, estava subjecte i quiet per la fascinació del monstre. Si hagués volgut, podia rompre els ferros i escapar de ses grapes per la part de llevant, que era l'única lliure. I fins amb les mateixes cadenes podia lligar al monstre... Però no es movia!

—Ets mort?—li vaig cridar.

I no va respondre.

—¿Què fas aquí plantat? Fes com Sant Jordi! Mata la fera!—

I per tota resposta va mirar-me com enfadat de que li proposés un impossible. I el monstre va grunyir en un llenguatge aspre, i va clavar-me amb fúria sos ulls tètrics.

I desaparegué la visió, i vaig veure un mercat on tot se venia fins la justícia i la consciència⁵⁰; i llavors vaig exclamar:

—On és la columna de foc que destrueixi el Mal i tot ho purifiqui, giravoltant davant d'un nou profeta?...—

I exclamant això, vaig tenir un gran sobresalt, vaig despertar-me, i...

Lo pitjor de tot va ésser que, al despertar del somni, tot resultava veritat, veritat pura.

⁵⁰ En J no figura "fins la justícia i la consciència".